

Vigliotta, Marisa

En tu andar, veo mi andar: Representaciones de lo corporal en el rock barrial

VI Jornadas de Sociología de la UNLP

9 y 10 de diciembre de 2010

Cita sugerida:

Vigliotta, M. (2010). En tu andar, veo mi andar: Representaciones de lo corporal en el rock barrial. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5654/ev.5654.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

VI Jornadas de Sociología

9 y 10 de diciembre de 2010

Universidad Nacional de La Plata

Ponencia presentada en la mesa de trabajo N° 34: “Modos del cuerpo: prácticas, saberes y discursos”.

Expositora: Marisa Vigliotta

Facultad de Ciencias Sociales (UBA)- Centro Cultural de la Cooperación

Mail: marisavigliotta@yahoo.com.ar

"En tu andar, veo mi andar: representaciones de lo corporal en el rock *barrial*".¹

Introducción

En esta presentación nos propusimos trazar algunos lineamientos acerca de la representación de las corporalidades de los músicos en los conciertos de rock *barrial* en registros audiovisuales. El corpus elegido a tal fin son videos de conciertos de ocho bandas representativas de este subgénero: Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Los Piojos, La Renga, Los Ratones Paranoicos, Bersuit Vergarabat, Viejas Locas, Callejeros e Intoxicados.

Las preguntas que nos inquietaron y guiaron nuestra propuesta fueron varias: Primero ¿Qué se entiende por rock *barrial*? Es ciertamente una denominación esquiva, una categoría impulsada desde la prensa “especializada” pero con poca autorreferencialidad en los actores de los cuáles supone hablar. Hay, como veremos, ciertas características estético musicales que permitirán su organización como subgénero pero más desde una perspectiva académica que desde la construcción de identidades de los actores.

Entonces, surge otra pregunta: ¿Cuándo hablamos de los actores nos referimos a los músicos ó al público? ¿Ó a ambos? Por cuestiones relacionadas a la construcción del objeto analizaremos las corporalidades de los músicos pero, como veremos, resulta imposible no hacer referencia al público al intentar dar cuenta de los aquellos tópicos

¹ Esta ponencia forma parte de un trabajo de investigación mayor realizada como tesis de grado en la carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA) y como punto de partida del proyecto de tesis de Maestría en Comunicación y Cultura. (Fsoc-UBA).

sobre los que se ocupa este subgénero ya que los fenómenos de identificación entre músicos y público son constituyentes del mismo.

Y de allí la pregunta que guió nuestra labor: Si la categorización de *barrial* abarca a estas bandas representativas del subgénero, ¿los músicos tienen características extra musicales en común? Es decir, desde los aspectos morfotípicos, estéticos e incluso desde la construcción de la masculinidad ¿poseen varios aspectos que nos permita identificarlos como músicos de rock *barrial*? Y si hay diferencias, ¿Qué elementos nos permiten entender que esos cuerpos son legítimos en tanto rockeros? Pero además ¿Qué características poseen los rockeros de este subgénero en particular? El cuerpo, entendido como construcción histórica y como producto de la historia social y personal, nos permite realizar una lectura acerca de que es un cuerpo legítimo -o no- en relación al lugar social que ocupa.

Una de las primeras observaciones respecto al cantante de Los Redondos era acerca de cómo usaba las camisas: cerradas casi hasta arriba y abrochada desde el segundo botón. En una ocasión, la camisa era celeste por lo cual con una tira blanca en el cuello pensaríamos que era un cura párroco. La conclusión fue precisamente: “el manual del rockero no funciona con este cantante” y, sin embargo, al interior del campo y especialmente del rock *barrial*, Carlos “El Indio” Solari es una de las figuras de mayor relevancia. La pregunta es entonces ¿qué “hace” del cantante de Los Redondos un referente de la escena roquera?. Pero también ¿es igual su “rockeritud” a la de los otros cantantes? ¿Las corporalidades qué sistemas simbólicos encarnan? ¿Qué identidades están soportando esos signos corporales? En un subgénero atravesado por la categoría del *aguante*, ¿son todos cuerpos *aguantadores*?

Con el objetivo de responder estos y otros interrogantes, trataremos de ver cómo están construidas las diferentes corporalidades que constituyen diversas “rockeritudes”.

Por “rockeritudes” concebimos las maneras en que estos cuerpos rockeros portan algunos atributos que permiten distinguir estilos y clivajes al interior del campo. Para ello, buscaremos establecer las distintas interacciones entre los músicos y el público asistente a los conciertos así como los mecanismos de legitimación presentes en las prácticas que se realizan en los recitales.

Tomando al recital como interacción, pensamos al concierto como una reunión de la comunidad rockera donde estas *rockeritudes* son puestas en juego reafirmando y confirmando sus significados. Analizar estas relaciones entre los actores nos sirve,

además, para poner especial atención a cómo los cuerpos de los músicos encarnan ciertos valores y atributos que permiten distinguir a los rockeros de los no- rockeros.

En relación a la constitución del campo rockero

Al tratar de indagar acerca de las interrelaciones entre los músicos y el público, resulta imposible establecerlo por fuera del marco sociohistórico que dio origen y continuidad al rock en nuestro país ya que a lo largo de su historia se pueden rastrear continuidades y rupturas en torno a los valores en disputa en el campo.

Brevemente diremos que el rock en nuestro país nació y se transformó en el detonante de la tensión generacional que se estaba produciendo entre la nueva juventud y los viejos valores de una sociedad y lo cual persistirá como marca de origen. Se instituyó así dentro del imaginario del “rock nacional” la idea de dos tipos de música juvenil contrapuestos que referían a una forma de exclusión en la que un rock denomina a otro como “no-rock”. Esta exclusión estará siempre presente reactualizándose bajo distintas formas y términos durante las distintas etapas del rock en nuestro país.

Con la dictadura que comenzó en 1976, es cuando se empieza a hablar del “rock nacional” como movimiento “afianzándose como ámbito de constitución del *nosotros*” (Vila; 1985: 85) y es en este mismo contexto donde comienza a emerger el imaginario del rock como comprometido o contestatario. Para Vila, es en los recitales donde “el movimiento se festeja a sí mismo, y corrobora la presencia del actor colectivo cuya identidad ha sido cuestionada por el régimen militar” (1988: 256).

De esta manera, el movimiento comenzaba a ser visto como un movimiento que podía ocupar el lugar de representación que antes ostentaban otras agrupaciones. Lo importante de esto es que lo que quedaría en el imaginario de los jóvenes es la imagen del rock como uno de los pocos movimientos opuestos al régimen militar para sostener la identidad joven (Semán y Vila, 1999: 237), valor que será fundante y constitutivo para la aparición del rock *barrial*.

A partir de la década de 1990 aparecen aún más estilos y las disputas se radicalizan. Allí surge el llamado rock *barrial* o ‘chabón’ que Semán y Vila (1998) caracterizan como estilo neocontestario, argentinista y suburbial, noción que hace hincapié en los modos novedosos con los que este estilo interpela identitariamente a su público y pero dejando de lado al mismo tiempo las relaciones con estilos anteriores de rock que proponían una interpelación similar (Salerno; 2008).

Entre los rasgos que permiten distinguir a este subgénero se encuentra el desarrollo de los recitales dónde el público adquiere un protagonismo particular, fenómeno que inaugurado por la banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, donde aparecen ciertos rasgos propios del fútbol como la presencia de banderas entre el público y la entonación de cánticos.

Uno de los principales trabajos académicos que abarca en el análisis de los recitales, es el de Silvia Citro (1997) quien en su tesis acerca del papel de la dimensión corporal de ciertas prácticas socioculturales (específicamente el caso de los recitales de rock), propone la utilización de los conceptos de ritual y fiesta para el abordaje de fenómenos culturales propios de las sociedades complejas. Al mismo tiempo, si tratamos de analizar estas prácticas (recitales) encontramos elementos propios de los rituales festivos, tanto en lo que refiere a los aspectos formales de la performance —por tratarse de prácticas colectivas con un desarrollo temporal y espacial tradicionalmente pautado que posibilita que ciertas creencias sean puestas en acto, recurriendo a diferentes lenguajes estéticos— como a la posibilidad de convertirse en un medio de construcción y legitimación de sentimientos, valores y normas compartidas, fundamentales para la conformación de identidades colectivas (Vila; 1985).

Estas nociones nos permiten pensar al recital como una instancia ritual donde se conjugan un universo de sentidos, arraigados en la música y en las letras, que se despliega y se escenifica en ciertas formas, usos e interacciones entre los cuerpos (Díaz; 2000). Desde este abordaje podemos pensar al concierto como una fiesta que incluye dimensiones como las interacciones de los músicos entre sí, del público entre sí, del público con los músicos y de los rockeros con “otros” exteriores a la celebración.

En relación al corpus elegido

En nuestro trabajo buscamos establecer las distintas interacciones entre los músicos y el público asistente a los conciertos así como los mecanismos de legitimación presentes en las prácticas que se realizan en los recitales.

En relación a la forma de entender los conciertos coincidimos con la postura de Claudio Díaz (2000) quién los concibe como una instancia colectiva de re- unión de la comunidad rockera en la cual todo el universo de sentido que implican la música y las letras se despliega y escenifica en ciertas formas de uso y de interacción entre los cuerpos. Para este autor, la música es el arte más arraigado en el cuerpo y de allí que funcione visiblemente como atributo de distinción social marcando otredades.

Esas formas y usos del cuerpo fueron justamente las que opusieron al rock al canon corporal ideal desde el principio del desarrollo del movimiento en la Argentina. Como hemos visto en algunas de las perspectivas retomadas acerca de lo corporal, el cuerpo social “ideal” es sometido a reglas, moldeado por las coerciones sociales y construido históricamente. Este canon social regula, entre otras cuestiones, lo que es un cuerpo legítimo, lo prohibido, las formas de contacto incorrectas.

Desde el planteo de Díaz (2000) en el recital se vivencian tres tipos de interacciones: entre el público, en la relación de éste con los músicos y con el exterior. En cada una de estas interacciones se dan diversas acciones: entre el público hay cambios en las condiciones de sociabilidad donde entran en juego la mirada, la exposición, las relaciones entre individuos y el baile (pogo). El recital es el espacio central donde demostrar y festejar el aguante que se posee y es por ello que son acontecimientos de vital importancia para los rockeros.

Como afirma Díaz, “para los sujetos que componen el público, ‘estar ahí’, ‘hacer el aguante’, corear las canciones, entender los implícitos, reaccionar como se espera que reaccionen, es una manera de manifestar a los demás y a sí mismos que forman parte, que son ‘del palo’, que participan del universo simbólico de la tribu. (...) Todo el complejo intercambio entre músicos y público se puede pensar como un ritual de confirmación, cuya principal función es la ratificación mutua de roles, posiciones e identidades. O como un ritual de mantenimiento, destinado a celebrar periódicamente la pertenencia a un ‘nosotros’ y demarcar los límites que separan al colectivo de los ‘otros’” (Díaz, 2005: 265 y 267). La pirotecnia, las banderas, los cantos del público, son expresiones de un sentimiento que se comparte y conforman en el recital.

El *aguante* implica una forma particular de “estar ahí”, vinculada a la posesión de estos saberes que diferencian a quienes pertenecen al conjunto de quienes están fuera de él. Con respecto a los músicos, se refuerzan los fenómenos de identificación y hay un aumento del sentido comunitario; los mecanismos de puesta en escena que refuerzan este sentido así como los intercambios dialógicos con el público. Allí se ponen en juego la pertenencia y las identidades en una relación asimétrica entre los músicos y el público.

Si bien Díaz (2000) plantea tres tipos de interacciones -entre el público, en la relación con músicos y con el exterior- desde nuestro trabajo trataremos de dar cuenta de las interacciones entre el público, entre los concurrentes y los músicos y también las interacciones de los músicos entre sí. En el marco de nuestra labor incorporamos esta

última variable y, por el momento, dejamos de lado aquella que trabaja acerca de la interacción con el exterior del recital por cuestiones que exceden lo analizable desde nuestro corpus. De todas maneras, intentaremos reponer ciertas cuestiones relacionales entre el campo y nuestro corpus ya que difícilmente un análisis inmanentista del mismo revista alguna riqueza como investigación ya que toda producción de sentido es social a la vez que “todo fenómeno social es (...) un proceso de producción de sentido” (Verón, 1987:32).

Respecto de la construcción del corpus como objeto -registros audiovisuales de los conciertos- creemos que es necesario tener en cuenta el doble filtro que implica. Por un lado, el propio recorte como analistas y las decisiones acerca de cuáles videos incluir y cuáles no. Por otro, es preciso dar cuenta del recorte que implica el video en sí mismo. A esto mismo hacíamos referencia en el apartado acerca de las corporalidades cuando retomábamos la idea los discursos denominados veristas (Esquenazi, 1996) que son llamados de esta manera porque funcionan como soporte de operaciones significantes que profundizan los efectos de sentido de autenticidad, el “estar ahí”, naturalizando las construcciones de sentido del discurso y las representaciones sociales implicadas (Varela, 2003). En el caso del video documental, el efecto de visibilidad absoluta que parecen brindar los diferentes planos de cámara y los procesos de edición ahondan la sensación que “ese” es el recital, que todo está allí, que no se trata de una construcción sino de un “reflejo” de lo que fue el encuentro.

En cuanto al vínculo entre el rock y la imagen, Alonso y Lattenero (2007), sostienen que pensar la relación entre ambos determina un horizonte de representaciones múltiples y que también se puede identificar al rock desde su disputa espacio-temporal acerca del dónde y cómo escucharlo. Para estos autores “la imagen del rock es la institucionalización de una industria y de una expresión juvenil que no descansa: merchandising, ropa, peinados, (...) y muchas otras operaciones de identificación de la industria que se manifiestan a través de él” (2007; 49). Estos cambios estarían en concordancia con aquellos que hemos visto en torno a la corporalidad en la segunda mitad del siglo XX donde se produjo un trastocamiento social modificándose la noción de juventud, pasando de la idea de juventud efímera a eterna. En este proceso la imagen, fundamentalmente a través de la televisión, resulta ser crucial al pensar en la ubicuidad de la imagen social.

Consideramos que es importante retomar estos conceptos ya que tendrán incidencia en los propios movimientos y posturas corporales, en las formas de vestir y

de producir el concierto en cuanto a la puesta en escena. El video, según Alonso y Lattenero, produce una ruptura en las nociones tradicionales de tiempo y espacio, como una nueva forma de narrar que regenera las tendencias de moda y los problemas socioculturales. Su lógica es la de estimular el ojo en primer plano y el oído en segundo, funcionando como una estructura fragmentada dentro de otra. Así, la creatividad va a estar ligada a las fronteras entre lo real, lo verosímil, lo abstracto y lo irreal con un componente onírico en la construcción de imágenes y acciones ya que son hechos no “atados” a la realidad pero con un tiempo marcado por la canción que impone el ritmo a las imágenes. No son aleatorias las diferencias que se pueden observar en las escenografías entre los recitales filmados en los 1970 u ’80² y las que hemos visto en nuestro corpus donde hay pantallas gigantes, grandes muñecos inflables y una gran producción.

Lo que aparece en este corpus, sin duda, sintetiza procesos sociales y horizontes de representación con una articulación económica y cultural de la imagen rockera. Lo que aparece es la “puesta del cuerpo en la representación visual como una dimensión que enriquece y acentúa su producción musical (...) a la vez que guía consumos, miradas y estéticas” (2007; 54).

En torno a la construcción del cuerpo rockero

Al analizar las diferentes corporalidades que aparecen en nuestro corpus debemos hacerlo teniendo en cuenta diversos aspectos sin desatender aquellos que refieren al universo social de referencia.

De esta manera, vemos que el rock es un universo predominantemente masculino y un cuerpo rockero también lo es. Como indica Salerno (2007) muy pocas mujeres son integrantes de grupos de rock y, de serlo, suelen estar encasilladas en ciertos roles como cantar, hacer coros ó tocar el saxo.³ Otros instrumentos como la guitarra, el bajo o la batería parecen encarnar roles vedados al género femenino. Aquí puede observarse que en este caso las relaciones de poder, y de dominación, van a estar dadas por el género. Esta dominación de género también remite a lo subalterno y, por lo tanto, a una dimensión de lo popular poco observada ya que es un lugar doblemente subordinado: en tanto género sexual y musical.

² Véase *Rock hasta que se ponga el sol* (1973) ó *Caja Negra* (Virus, 2006)

³ Son escasas las excepciones.

El cuerpo masculino, al igual que el femenino, es una construcción cultural que no puede ser pensada por fuera de sus condiciones históricas, culturales, económicas y políticas de existencia (Connell, 1998, 2001). Las identidades masculinas no son innatas sino que son el resultado de las relaciones entre estas condiciones que generan, al mismo tiempo, cierta diversidad de modelos masculinos que varían de acuerdo a las variables constitutivas de las subjetividades generizadas. (Kaufman, 1997)

A su vez, las masculinidades no son iguales entre sí. Connell (1995) reconoce cuatro tipos principales de masculinidades: la hegemónica, la subordinada, la cómplice y la marginal. Brevemente diremos que la masculinidad hegemónica se puede definir como la configuración de prácticas genéricas que encarnan la respuesta socialmente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza o procura la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres.⁴ También, hay relaciones de género específicas de dominación y subordinación entre grupos de hombres como la dominación de los hombres heterosexuales y la subordinación de los hombres homosexuales. De esta manera, lo que se presenta es mucho más que una estigmatización cultural de la homosexualidad o de la identidad *gay* sino que se corporaliza una relación de subordinación a través de un conjunto de prácticas cuasi materiales (Connell, 1995).

En el caso de la masculinidad cómplice implica una relación de complicidad con el proyecto hegemónico en tanto masculinidades construidas en formas que permiten realizar el dividendo patriarcal, sin las tensiones o riesgos de ser la primera línea del patriarcado. Estas masculinidades descriptas (hegemonía, subordinación y complicidad) implican relaciones internas del orden del género. La interrelación del género con otras estructuras, tales como la clase y la raza, crea relaciones más amplias entre las masculinidades. Para referirse a las relaciones entre las masculinidades en las clases dominante y subordinada o en los grupos étnicos, el autor utiliza el término de marginación ya que ésta es siempre relativa a una “autorización” de la masculinidad hegemónica del grupo dominante. La relación de marginación y autorización puede existir también entre las propias masculinidades subordinadas generando, y de aquí la

⁴ Connell retoma el concepto gramsciano de hegemonía, refiriéndose a la dinámica cultural por la cual un grupo exige y sostiene una posición de liderazgo en la vida social elevando culturalmente, por ejemplo, una forma de masculinidad en lugar de otras.

importancia de estos conceptos para nuestro trabajo, relaciones de poder y un importante capital legítimo para sus portadores.

Estos dos tipos de relación (hegemonía, dominación, subordinación y complicidad por un lado, y marginación y autorización por otro lado) prestan una estructura en el cual analizar masculinidades específicas. Igualmente, Connell pone cierto énfasis en aclarar que estos términos denominan “configuraciones de práctica generadas en situaciones particulares, en una estructura cambiante de relaciones” (1995:22) y no tipos de carácter fijos.

A partir de estos conceptos podemos identificar el/los tipos de masculinidades desde los cuales consideramos están constituidos los diferentes cuerpos rockeros. Lo que pensamos entonces, es que la corporalidad construida desde el rock y particularmente desde el *aguante*, no es de tipo hegemónica sino alternativa ligada al concepto de marginalidad al que hace referencia Connell en tanto es una masculinidad “exacerbada” respecto de la cómplice que, a la vez, se encuentra cruzada por conflictos propios de la estructura de clase. La corporalidad propia del *aguante* propone una masculinidad organizada, al mismo tiempo, por la metáfora de la sexualidad acerca de la dominación de uno fuerte sobre otro débil (Garriga Zucal, 2005).

En este “armado” de masculinidades se pueden observar aspectos que aparecen fuertemente en la construcción tanto de las masculinidades hegemónicas como en las marginales y que veremos corporalizadas en los cuerpos rockeros. Entre estos atributos están la masculinidad asociada a la heterosexualidad, la masculinidad definida como oposición a la feminidad, la masculinidad como organizador de la homofobia, la masculinidad asociada a cierta jerarquización del cuerpo del hombre y la masculinidad asociada a un universo moral y kinético determinado (Scharagrodsky, 2006).

En el primer aspecto, la masculinidad aparece relacionada a la heterosexualidad como la única opción, como la única matriz de deseo posible. De esta manera, los hombres deben convencer/se de que se es *bien macho*, un verdadero “varón” (Scharadgrotsky, 2001), de que no se es homosexual. En el caso de los músicos de rock *barrial*, esto sucede de la misma manera pero en tanto subgénero popular aparecen ciertos aspectos en estas masculinidades exacerbadas como, por ejemplo, microprácticas donde se controlan las emociones y la sensibilidad ó admisión de la amistad pero no la intimidad entre ya que el deseo entre hombres no es admisible (Lopes Louro, 1997).

Sin embargo, entre los videos analizados hemos encontrado algunas prácticas que remiten a este aspecto pero variaciones entre los casos. En el comienzo del video de

La Renga *“Insoportablemente vivo”* se pueden ver imágenes con fragmentos de entrevistas a miembros del grupo; allí aparece el cantante hablando sobre la banda y luego se lo ve al bajista hablando sobre el mismo tema. También hay un testimonio del mánager de la banda del año 1999 donde explica que lo que estaban viviendo respecto de la repercusión del grupo en ese momento era un “sueño”: *“Estamos en las nubes, es lo más grosso que nos pasó”*. Después vuelve a aparecer el cantante/ guitarrista diciendo *“nosotros estamos compartiendo un montón de cosas, esto también nos permite conocer otra gente, pero lo que queda es la relación que tenemos entre nosotros”*. Luego hay imágenes alternadas de testimonios de los músicos con imágenes de los recitales (ingreso del público al estadio, pogos, banderas, entre otras). Entre los testimonios también aparece el saxofonista diciendo *“A mí me atrapó esta onda, la banda, esta historia”*; también habla el otro saxofonista diciendo *“Me divierto tocando con amigos”*. El baterista agrega que *“es una cuestión de amistad y lo demás vino sólo”*. Después el cantante acota *“estamos enamorados unos de otros y más que nada de él* (se para y abraza al baterista que se ríe y lo corre con el brazo mientras todos se ríen). El bajista agrega *“creo que somos como ellos (público) a pesar de la edad; les interesa lo que proponemos y para nosotros es la nuestra”* y el cantante cierra diciendo *“sentimiento, esa es la palabra que le “va” a La Renga”*. Lo que podemos ver aquí es que aparecen algunas cuestiones legítimas propias de la afectividad dentro del campo rockero: sentimientos y amistad pero al primer atisbo de posible deseo éste es inmediatamente negado y ridiculizado por todos los integrantes de este grupo que, como hemos dicho, encarna una masculinidad exacerbada y marginal, cuerpos de machos *aguantadores* del popular barrio de Mataderos⁵.

En cambio, en el video del recital de Los Piojos (*“Fantasmas peleándole al viento”*) durante el tema *“Taxi boy”* el cantante se acerca al público mientras canta meneando la cola (en alusión a la letra de la canción) y luego el bajista se para atrás del cantante meneándose detrás suyo. Como expresamos al principio de nuestro trabajo, partimos de la concepción del recital como una fiesta que implica reglas de interacción diferentes a las de la cotidianeidad (Díaz; 2000) donde pautas y conductas que en otros momentos serían vedadas están permitidas.⁶

⁵ Barrio periférico de la Ciudad de Buenos Aires donde se hallan ubicadas gran cantidad de industrias frigoríficas.

⁶ Este es uno de los aspectos señalados por Bajtín acerca de las inversiones propias del carnaval en sus estudios sobre la cultura popular. Ver Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1930.

Estas acciones observadas entre los músicos serían reprobadas en lo cotidiano pero también lo sería dentro de otros estilos rockeros ligados a un ideal de masculinidad más fuerte -como en el caso del heavy metal- donde actitudes con este tipo de provocaciones sería vistas con connotaciones homosexuales reprobadas por el público. Pero incluso en el caso de otras bandas del rock *barrial*, como hemos visto en el caso de La Renga, esta situación sería improbable debido a que las interacciones entre los actores van a estar relacionadas a los valores y atributos así como a las masculinidades que los músicos encarnan. En el caso de los músicos de Los Piojos, creemos que se encuentran más ligados a una masculinidad de tipo cómplice ya que implican relaciones internas del orden del género más que de clase. A modo de anticipo, diremos que desde nuestra perspectiva esta banda es considerada dentro del subgénero rock *barrial* fundamentalmente por sus significantes sonoros y estilo musical, por las interacciones dialógicas planteadas con su público y por los atributos y prácticas atribuidas al subgénero que aparecen en éste más que por el tipo de rockeritud encarnada por sus músicos.

Por otra parte, la negación de la homosexualidad es otro aspecto sumamente importante en las diversas construcciones modernas de la masculinidad y las mismas prácticas deportivas han contribuido en su cimentación (Archetti; 2003). De esta manera, otro de los aspectos que refuerza esta construcción es justamente la relación del rock *barrial* con el fútbol, deporte que modernamente se constituyó en un campo simbólico del ethos masculino. Según Archetti, “El fútbol (...) forma parte no sólo de las dimensiones más generales de una sociedad y su cultura sino que, paralelamente, se relaciona con la construcción de un orden y un mundo masculino, de una arena, en principio, reservada a los hombres. En América Latina el fútbol es un mundo de hombres, es un discurso masculino con sus reglas, estrategias y su 'moral' “(1985:7).

En el caso del fútbol en Argentina, éste funciona como una afirmación de las diferencias padre/hijo y macho/homosexual ya que es allí donde se enfatiza la autonomía, la fuerza, el poder, la autoridad y la madurez frente a la heteronomía, la debilidad, la carencia de poder y autoridad y la falta de madurez (Archetti, 1985:33).⁷ En un mismo universo de sentido, el rock y el fútbol refuerzan esta construcción de masculinidades marginales y alternativas con significantes que le son propios como el

⁷ Para una primera aproximación véase Conde, M.: “Fútbol, Mujeres y Nacionalidad en los Campeonatos Mundiales de Fútbol Italia '90, Estados Unidos '94 y Francia '98” (2000).

aguante del público, de algunos músicos y también aquel que aportan ciertos invitados a los recitales como en el caso de Diego Maradona ó incluso el vestir camisetas de este deporte y no de otros como el rugby, asociado a las clases medias- altas en nuestro país y, por ende, no popular.

En cuanto a la negación de la homosexualidad observamos que en los videos analizados las acciones que parecerían ligadas al deseo entre hombres son tomadas en tono paródico. En el video de la Bersuit Vergarabat, durante la presentación del tema "*Coger no es amor*" los músicos aparecen en escena sin sus instrumentos y con un particular vestuario. Todos usan una musculosa gris claro y calzas ajustadas blancas en donde parece sobresalir un gran pene. Usan, además, gorras de policía, de cuero y cascos de seguridad. Al salir al escenario los músicos caminan hasta la rampa y encabezados por el cantante forman una fila bastante compacta; allí comienza a sonar música "disco" y hacen una especie de "trencito" con pequeños saltos y meneando sus pelvis hacia delante y hacia abajo. Al llegar al extremo de la rampa giran todos al mismo tiempo hacia el escenario y emprenden el regreso con los mismos movimientos. En un momento todos se dan vuelta mirando al público haciendo poses sensuales.

Luego, cada uno se dirige al lugar que ocupa habitualmente en el escenario y Cordera dice señalando al público: "*Me los voy a coger a todos, a todos me los voy a coger. Es una cuestión de tiempo*" y el público grita y algunos le tiran besos agitando sus manos. Uno de los coristas tiene una cámara de video portátil y mientras filma manosea el supuesto pene del cantante. El cantante baja del escenario mientras sigue cantando y se acerca al público. Allí le da la mano a algunos hombres y luego besa en la boca a varias mujeres que están tras la valla. Vuelve a subir al escenario y se ubica entre los dos coristas mientras los tres menean al mismo tiempo sus caderas. Finalmente se apoya sobre el pecho de uno de los coristas, ambos sacan sus lenguas casi rozándolas entre sí mientras el otro corista lo toma de los pies y el cantante queda "a upa" de ambos coristas. Lo que aparece aquí, es una trasgresión festiva "puesta en acto" en la actuación de la banda pero que no implica ni aceptación ni respeto por masculinidades diferentes sino que viene a abonar a esta masculinidad exacerbada y marginal con una estética ligada en parte a la parodia (como en la vestimenta) y manifestando, en cuanto a la sexualidad, excesos respecto de aquello permitido por lo hegemónico ú "oficial" (Bajtín; 1930).

Es importante señalar que algunos símbolos sexuales suelen aparecer en tono paródico en las performances de la banda (Citro; 1997) manifestando, en cierta forma,

diferencias respecto de los símbolos, pensamientos e imágenes de la cultura “oficial” y del cuerpo hegemónico. Por ejemplo, en la canción “*Comando Culomandril*” (tema no incluido en ninguno de los videos grabados en vivo) el cantante suele bajarse los pantalones cerca del borde del escenario y desde allí mostrar su trasero a los asistentes mientras varios hombres del público suelen subir y hacer lo mismo que él (Citro; 1997). En la canción “*Hociquito de ratón*”, en cambio, las que van al escenario son mujeres del público que suben y muestran sus pechos a los concurrentes. Ambos ejemplo, como dijimos anteriormente, acontecen en el recital en tanto fiesta que implica reglas de interacción diferentes a las de la cotidianeidad pero no creemos que abonen a la construcción de un cuerpo diferente del hegemónico.

En cuanto a lo que implica tomar a la masculinidad como un ordenador de la homofobia, un claro ejemplo de esto podemos verlo en los cánticos. Como vimos, los cánticos entonados por el público condensan disputas al interior del campo rockeros de estilo versus estilo así como conflictos en las interacciones con los *otros* y permiten la puesta en discurso de la construcción de esos “*otros*”. Ese otro puede referirse a los miembros de otras bandas o a sus seguidores, a los “chetos”⁸ ó a las fuerzas de seguridad (militares y policía).

Uno de los más entonados en los recitales de Los Redondos es “Olelé, olalá, Cerati se la come, el Indio se la da”.⁹ En otros ejemplos analizados la estructura del cántico es la misma y lo que cambia son los nombres de acuerdo a la banda que esté actuando¹⁰. Lo importante de esto, es que plantea es la distinción entre hombres poseedores del *aguante* (verdaderos machos) y los que carecen de él; es decir que la dicotomía se plantea como el que no es macho, es puto.¹¹ A esto mismo nos referimos cuando hablamos de las masculinidades desbordantes que centran el accionar del *aguante* en una operación dada a través de una metáfora homosexual: humillando sexualmente al otro se afirma esta masculinidad en exceso ya que el polo activo-pasivo organiza estos rasgos de significado (Garriga Zucal; 2005). Pero además, esta metáfora implica cierta jerarquización del cuerpo del hombre ya que supone no sólo una homosexualidad activa sino también una heterosexualidad activa relegando a la mujer al lugar de lo pasivo. En un universo de sentido fuertemente masculino, el lugar

⁸ Entendido como aquel que no del *palo*, el que tiene dinero.

⁹ En referencia a los cantantes de Soda Stereo y Los Redondos, respectivamente.

¹⁰ Para una primera aproximación véase Salerno (2008).

¹¹ En el caso de las hinchadas de fútbol, el *aguante* permite distinguir a los hombres de los no-hombres. Los que carecen de *aguante* son considerados como hombres no plenos. (ver Archetti, 1985)

“aceptable” de la mujer es aquel reservado, por los hombre, a ellas: sobre el escenario en el papel de coristas ó entre el público en ciertas prácticas con características masculinas como hacer pogo, llevar banderas, etc.

Por último, cuando hacemos referencia a la masculinidad relacionada a un cierto universo moral y kinético pensamos en aquellas expresiones, acciones y atributos que configuran las diversas masculinidades enunciadas. En nuestro trabajo, por tanto, reparamos específicamente en esas posiciones espacio-temporales, gestos, movimientos y desplazamientos corporales que se configuran en el universo rockero así como en aquellos atributos morales y cualidades que dan sentido a este universo ya que es en este entrecruzamiento donde el cuerpo (rockero) se convierte en signo social, en enunciado encarnado. A continuación analizaremos brevemente alguno de estos cuerpos enunciatarios tratando de dar cuenta de estos entrecruzamientos.

Rock y cuerpo: la corporalidad de los cantantes.

Como hemos planteado anteriormente, los usos, prácticas y representaciones del cuerpo establecen la pertenencia social, permitiendo identificar y distinguir a los iguales y a “los otros” asignando ubicaciones en un espacio determinado del mapa social. Para Bourdieu (1994), los grupos sociales practican usos y consumos diferenciados del cuerpo y que cada sector social posee una concepción corporal lo que permite establecen diversos modelos corporales donde podremos hallar dimensiones de los diferentes hábitos de clase. El cuerpo es concebido simbólicamente como herramienta de distinción (hombre/mujer, rockero/no rockero, etc) y esta concepción permite ver en la significación distinciones que van, por ejemplo, de la histeria corporal al *aguante* (con toda la eficacia simbólica de esta categoría), según los grupos sociales que le conceden significación (Alabarces; 2004).

Se plantea así un problema: ¿Se puede hablar en el caso de los cuerpos rockeros de corporalidades alternativas planteadas como modelo contrahegemónico frente a una corporalidad trabajada? Es decir, en la cultura de masas argentina los cuerpos representados son los cuerpos delgados, trabajados en gimnasios, sin excesos¹². En cambio, los cuerpos rockeros no se ajustan mayormente a estos cánones y cuando hablamos de ellos como cuerpos alternativos frente a una corporalidad histérica podemos pensarlos no como contrahegemónico sino en tensión con lo hegemónico ya

¹² Véase Centocchi, Claudio: “Acerca de la publicidad posmoderna” (2004).

que no está por fuera de las relaciones de dominación¹³. Lo que aparece, entonces, es una corporalidad distinta que exhibe el aguante, el exceso: el “*estoy re loco*” (como veremos en los casos del cantante de Los Ratones Paranoicos y también en el de Viejas Locas) en tanto enunciado corporal así como ciertas inscripciones (ya sean tatuajes, aros), marcas de excesos, uso y abuso de drogas y alcohol que permiten distinguir a estas corporalidades legítimas rockeras de las del *otro* (del careta y del cheto). Estos cuerpos, en algunos casos, aguantadores, alternativos y resistentes de músicos y público son una expresión de las culturas populares.

Desde sus inicios en Estados Unidos en la década de 1950 el rock puso en escena una corporalidad con una fuerte carga sexual ligada a la sensualidad, a la provocación y al escándalo. Estos aspectos formarán parte del rock en sus diferentes estilos siendo, en parte, un requisito en la formación de sus vanguardias (Salerno; 2008). De esta manera, el rock exhibe una corporalidad diferente al canon “clásico”, oficial ú hegemónico del cuerpo que lo entiende como una unidad perfecta, homogénea y madura, sin genitales ni orificios, como una entidad aislada del cuerpo popular que lo produjo (Bajtín; 1930). Esta corporalidad propuesta desde el rock, se acerca más a aquella que Bajtín describe al hablar del “realismo grotesco” donde el canon es heterogéneo, diferente, con genitales, con marcas de la vida y, podríamos pensar, también del *aguante*.

Por otra parte, más allá de la ubicación “concreta” de los músicos en el mapa social lo que atañe a este trabajo son los valores que ellos encarnan en tanto rockeros y por esto sostenemos que se trata de una manifestación de la cultura popular ya que los sentidos encarnados por estos cuerpos se encuentran en conflicto con los valores hegemónicos dominantes (Hall; 1984). Como podremos ver, se trata de cuerpos con parámetros distintos: con sobrepeso, cabellos largos ó sin él y vistiendo un tipo de indumentaria, entre otros atributos, que señalan significados y prácticas distintas y distintivas que abonan a la construcción de un “nosotros” y “otros”. La identidad rockera marca entonces una diferencia y una otredad de valores y de representaciones.

Lo que se desprende del análisis de los videos observados es que si bien, todos los casos pertenecen al mismo campo -en tanto rock barrial- lo que aparecen son diferentes corporalidades que implican distintas “rockeritudes” entendidas como modos de anclajes de valores y prácticas diversos en estos cuerpos rockeros. Estas distinciones

¹³ Para una primera aproximación ver Garriga - Salerno (2006).

remiten a otras dimensiones sociales pero, en la mayoría de los casos, de una u otra manera remite a cuerpos resistentes, alternativos y no hegemónicos que implican al mismo tiempo fracturas y las resistencias que en el campo de las masculinidades se conforman ante su funcionamiento.

Conclusiones

El objetivo de este trabajo fue puntualizar algunos aspectos de la representación de los cuerpos de los músicos de rock barrial en los textos audiovisuales a partir de la hipótesis que las diferentes corporalidades encarnan diferentes “rockeritudes”, entendidas como las maneras en que estos cuerpos rockeros portan algunos atributos que permiten distinguir estilos y clivajes al interior del campo. De acuerdo a lo que hemos visto a lo largo de nuestro trabajo, estas corporalidades son diferentes entre sí aunque se pueden marcar algunas similitudes. De esta manera hemos visto cuerpos *aguantadores* y cuerpos “otros” cuyas marcas no remiten al *aguante* y, sin embargo, todos ellos portan atributos, marcas y distinciones que se centran en el desvío, en la resistencia, la transgresión, en diferenciar lo distinto, en aquello que es culturalmente peyorativizado.

También, hemos analizado aquellas prácticas, valores y atributos que estos cuerpos portan y **vivencian**, es decir, que partimos de un análisis de los comportamientos no como meros objetos significantes que debemos decodificar, sino fundamentalmente como prácticas concebidas desde una dimensión relacional. Esto implica que son producto de una determinada historia y con distintas consecuencias en la praxis social. De esta manera, por ejemplo, destacamos que si bien ciertos movimientos corporales de los músicos pueden ser generados en torno a representaciones sociales, así como inducir diversos patrones representacionales, ellos, en sí mismos, no siempre pueden ser tratados como representaciones.

Al retomar la perspectiva del recital como re-unión de la comunidad rockera, lo hemos considerado como un medio posible de construcción y legitimación de sentimientos, valores y normas compartidas, fundamentales para la conformación de identidades colectivas. De allí que ciertas prácticas se constituyan históricamente en una de las estrategias claves que permite a los grupos reafirmar el sentimiento de sí mismo y de su unidad, así como generar y mantener los límites que marcan la diferenciación con una otredad, delimitando un *nosotros/otros*.

En conclusión, si bien esta alternatividad corporal así como las prácticas que realizan ó los valores y atributos que portan estos cuerpos populares difícilmente produzcan cambios sociales, sí creemos que pueden contribuir a construir las subjetividades capaces de intentar esos cambios. La imaginación, los procesos simbólicos y reflexivos implicados en la producción-recepción de los recitales producen significaciones y valores que pueden resultar claves en la construcción identitaria de los sujetos, pues como Frith (1986) ha destacado, la música no actúa como una mera expresión de identidades grupales ya constituidas sino que también contribuyen a formarlas. En decir, que no se trata de definir al recital como una instancia determinante de la subjetividad de los actores, pero sí, como hemos visto, es importante destacar su relevancia en la construcción de las subjetividades ya que hay discursos que hablan sobre identidades y hay identidades que se hacen cuerpo.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo (1993) *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- ----- (2005a) y otros: *Hinchadas*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Alabarces, Pablo y Rodríguez, M. Graciela (1996): *Cuestión de pelotas. Fútbol, deporte, sociedad, cultura*. Buenos Aires, Atuel.
- Alfonso, Alfredo y Lattenero, Leticia (2007). "Imagen institucional del rock" en *Revista Tramas de la comunicación y la cultura*. N° 52. UNLP. pág. 48 a 54.
- Archetti, Eduardo (2003) *Masculinidades. Fútbol, Tango y Polo en Argentina*, Buenos Aires, Editorial Antropofagia.
- Bajtín, Mijail 1987 [1930]. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires, Alianza Editorial.
- Bourdieu, Pierre (1979) "La elección de lo necesario", en *La Distinción*, Madrid, Taurus.
- ----- (1985) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal.
- ----- (1986) "Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo" en *Materiales de sociología crítica*, Madrid, La Piqueta.

- Citro, Silvia (1997) (inédito) *Cuerpos Festivo-Rituales: un abordaje desde el rock*. Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 233 páginas.
- _____ 1998. "La ritualidad en el mundo contemporáneo: El caso de los recitales de rock." *Noticias de Antropología y Arqueología: Revista Electrónica de Difusión Científica* 3 (24).
- _____ 2000b. "El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo." *Cuadernos de Antropología Social* 12: 225-242.
- Connell, Robert (1995) *Masculinities*, Berkeley, University of California Press.
- ----- (1998) "El imperialismo y el cuerpo de los hombres", en Valdés, T. y Olavarria, J. (eds.) en *Masculinidades y equidad de género en América Latina*, edic. FLACSO, Santiago, pp. 76-89.
- Cragnolini, Alejandra (2004): "Soportando la violencia. Modos de resignificar la exclusión a través de la producción y consumo musicales" ponencia presentada ante el V Congreso de la IASPM-AL (International Association of Popular Music, América Latina), Río de Janeiro.
- Díaz, C. (2005): *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino 1965- 1985*, Unquillo, Narvaja Editor.
- Esquenazi, Jean-Pierre (1997) "Corps et Semiosis", en Champs Visuels, N° 7 *Les images du corps*, Paris, L'Harmattan.
- Ford, Anibal (1994) *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Frith, Simon (1987) "Hacia una estética de la música popular", en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Editorial Trotta.
- Hall, Stuart (1984) "Notas sobre la deconstrucción de lo popular", en Samuels, R. (ed.) *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.
- Kaufman, Martin (1997) "Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres" en Valdés, T. y Olavarria, J. (eds.) en *Masculinidad/ es. Poder y crisis*. Ediciones de la mujer. N° 24, Santiago, Isis Internacional y FLACSO, pp. 63- 81.
- Merleau Ponty, Maurice (1993) [1945] *Fenomenología de la Percepción*, Buenos Aires, Planeta.

- ----- (1970) [1967] *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós.
- Polimeni, Carlos (2001) *Bailando entre los escombros*, Buenos Aires, Biblos.
- Pujol, Sergio (2005) *Rock y dictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- ----- (2007) *Las ideas del Rock. Genealogía de la música rebelde*, Buenos Aires, Homosapiens Ediciones.
- Semán, Pablo y Pablo Vila. 1999. "Rock Chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal" en *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*, (ed.) por Daniel Filmus, pp. 225-258, Buenos Aires, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales/EUDEBA.
- Scharagrodsky, Pablo (2001) "Juntos pero no revueltos: la educación física mixta en clave de género", en *Revista Nómadas* N° 14, Departamento de Investigaciones de Universidad Central, Bogotá, Colombia, pp. 142-154.
- ----- (2006) "Género, masculinidades y educación física: varones exitosos y varones devaluados", en AISENSTEIN, A. (comp.) en *Cuerpo y cultura: prácticas corporales y diversidad*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Varela, Graciela (2003). Identidades puestas en cuerpos. Modos de representación de identidades, cuerpos y sujetos sociales en discursos televisivos "veristas". Ponencia presentada en las VII jornadas nacionales de investigadores en Comunicación, *Actuales desafíos de la investigación en comunicación. Claves para un debate y reflexión transdisciplinaria*, General Roca.
- Verón, Eliseo (1987) *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisea.
- Vila, Pablo (1985) "Rock Nacional: Crónica de la Resistencia Juvenil", en *Los nuevos Movimientos Sociales*, (ed) Jelín, E., Buenos Aires, CEAL.
- ----- (1995) "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", en *Revista Sibertrans. Revista Transcultural de Música*.
- ----- (1998): "Rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina", en García Canclini (comp.): *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

